divina. Desde que la realidad puede desdoblarse, convertirse en imagen, sin cambiar *a priori* de sustancia, la relación entre lo real y las construcciones sofisticadas del espíritu se transforma: aparece una zona ambigua, que no se doblega ante las antiguas reglas del numen (no hay fotografías "inspiradas"), que, sin embargo, nunca es exactamente real: la imagen "tomada", la verdad cautiva.

En el XIX, los fotógrafos están convencidos de reproducir la realidad; su instrumento los pone al servicio de una naturaleza. La fotografía nunca es comprendida como puesta en escena. No obstante, como imagen, puesta en un solo plano de una realidad tridimensional, la fotografía se asimila a las otras técnicas de representación gráfica. Tradicionalmente, toda imagen tiene una razón de ser, un sentido. Organizada en el plano con base en relaciones simbólicas entre las diversas partes (la proporción de los personajes con los decorados, por ejemplo, o una gestualidad con notada y recurrente, o una sintaxis cromática que determina el valor de las formas), cualquier imagen funciona (socialmente) porque se inserta en un sistema. Una fotografía, que absorbe una realidad sin subrayar nada, dejándolo ver todo, no tiene entonces sentido *a priori*, justamente porque es absolutamente mimética, la fotografía no establece diferencias significantes entre una y otra parte, entre lo principal (el tema) y lo accesorio. Así, aquella primera imagen capturada por Niépce desde la ventana de su laboratorio, no quiere decir nada (a lo más es el resultado de un experimento científico). Puesto que "lo real atraviesa el éter" y "los cuerpos se depositan solos sobre la placa" sin ninguna intervención directora, "el negativo no reproduce la realidad de manera correcta y agradable", escribe en 1876 el berlinés H. Vogel, sino que presenta una imagen que se aparta sensiblemente de la naturaleza y que, incluso, le es infiel por el vigor con que resalta lo accesorio".[4]

Hubo, pues, que poner un poco de orden en esta imagen brutalmente realista, e introducir cierta corrección en lo real fotografiado para devolverle un sentido (para insertarla en un sistema de representación previo a la fotografía). Los excesos del pictorialismo se justificaban porque la imagen "dibujada sola" por el "pincel de la naturaleza" seguía siendo real a pesar de todas las manipulaciones. El público, que sabía cómo había sido fabricada, no dudaba de su autenticidad. El fotógrafo podía entonces mejorar la imagen, agregarle un poco de aquella belleza académica que le hacía falta, repartir cuidadosamente sus sombras y sus luces para evidenciar tal zona, buscar el mejor ángulo del modelo e, incluso, retocar con tinta china el negativo, filtrar su imagen a través de grasas translúcidas para restarle nitidez. Los fotógrafos decimonónicos se apropiaron el sistema más convencional de representación pictórica, no porque fueran "pintores malogrados", sino porque necesitaban referirse a un código estético sumamente connotado y que, por lo mismo, remita a ciertas ideas del mundo que el mimetismo fotográfico no transmite.

Todo el mundo cree, técnicamente, en la "perfecta adhesión a la realidad" de la imagen fotográfica; incluso, y con cierta ingenuidad, los fotógrafos. No obstante, y en razón de ello, muchas resistencias de orden cultural o ideológico (en el sentido más amplio) impiden ver, en la fotografía, una imagen del mundo. Tal vez porque su realismo totalitario invalida muchas creencias, contradice innumerables

---

[4] H. Vogel, *La photographie et la chimie de la lumière*, París, 1876.

ideas prejuiciadas. En 1877, la imagen, ahora célebre, de un caballo detenido a la mitad de su "vuelo" pareció absurda, y muchos acusaron a Muybridge de falsificador. Un ejemplo que, por su radicalismo, representa un caso límite: tuvo que intervenir la ciencia para ratificar la autenticidad de la fotografía. La visión fotográfica impone una nueva verdad e invalida la visión natural, ocular. A partir de entonces el ojo deja de ser el órgano más perfecto y se vuelve cada vez más "natural" creer a ciegas en una "realidad fotográfica". La situación se invierte: la imagen aporta un excedente de prueba a los discursos teóricos, científicos e ideológicos. La precisión de las lentes, la posibilidad de detener una fracción de segundo o de mostrar cosas naturalmente invisibles, convierten a la cámara en algo más que un simple sustituto del ojo, en su apéndice. La fotografía no sólo es imagen de la realidad, sino que empieza a producir realidades invisibles de otra manera, transforma la percepción cotidiana de las cosas, revela verdades ontológicas anteriores al verbo.

La visión fotográfica, cada vez más alejada de la percepción natural, pero cuya verdad es cada vez menos cuestionada, se impone como sistema nuevo de referencias primero, y luego como estética cuando los partidarios de un purismo fotográfico condenan los excesos del pictorialismo, los retoques y las intervenciones sobre la imagen. No obstante sus interminables polémicas, los pictorialistas y los puristas tenían una meta común: abolir la idea, ya obsoleta a la vuelta del siglo, de reproducción de la naturaleza, inscribir la fotografía en un sistema cualquiera de representación e imponerla como un arte (i.e.: darle el sentido de imagen del mundo). Al aceptar las posibilidades miméticas intrínsecas a la imagen, incluso -o sobre todo- cuando éstas demistifican ciertas ideas prejuiciadas, la fotografía se vuelve representación y la "puesta en fotografía" de una realidad fragmentada, las intervenciones directas sobre la realidad, se justifican en sí. Paradójicamente, la toma de conciencia de la naturaleza del objeto fotográfico surge de una comparación, emprendida por los pictorialistas, con la pintura que subraya el carácter referencial de toda imagen planimétrica y la encierra en un sistema significante, en un código. Enmarcada (en todos los sentidos de la palabra), la fotografía es percibida como un *trompe l'œil,* ilusión óptica, puede apuntar a ser "realista".

Entonces los fotógrafos instauran las reglas de su oficio: destacan las texturas diversas de la materia, buscan la nitidez más extrema para moldear sus formas, y una profundidad de campo que separa cada uno de los planos, persiguen, sobre todo, el instante preciso en que algo sucede (un efecto de luz, un intercambio de gestos, un movimiento imprevisto). Los fotógrafos modernistas, después de Stieglitz, reivindican aquellos valores exclusivamente fotográficos que, al volver más auténticas sus imágenes, serán abundantemente explotados por los fotoperiodistas.

El pintor puede privilegiar algunas partes de su cuadro para lograr un efecto significativo, pero el fotógrafo tiene la obligación de mostrarlo todo. La menor variación en la naturaleza debe aparecer en la imagen. No pueden existir zonas confusas, formas confundidas, planos emplastados, incluso el movimiento, si es borroso, debe estar localizado precisamente y contrastar con la nitidez de los objetos fijos o de los fondos (véanse algunas imágenes de Cartier-Bresson y, más específicamente, la obra de François Hers). Los juegos de luz y sombra esculpen